

Thorsten Carstensen

Felsfenster, Ränderlandschaften, verbaute Natur: Wohn- und Architekturdiskurse bei Peter Handke

Peter Handkes Erzählungen inszenieren das Schreiben als so gefährvolles wie erhebendes Abenteuer. Der tägliche Weg zum Schreib-Ort, auch wenn es sich dabei lediglich um den Gang ins andere Zimmer, „[d]ie paar Schritte hinaus und hinein an den Schreibtisch“, handelt, gerät zum Aufbruch ins Ungewisse: „Soll es doch ernst werden.“¹ Einerseits vollzieht sich das Tagewerk dabei als Ordnung schaffende Aventure, steht doch der Schriftsteller, wie der *Versuch über den Pilznarren* (2013) nahelegt, in der Tradition des ausreitenden Sheriffs in John Fords Western *Two Rode Together* (1961), der wie selbstverständlich eingreift und mit „still helfende[r] Geistesgegenwart“ (VP 9) zur Stelle ist. Andererseits verbindet sich mit dem Schreiben das Gefühl, „etwas Ungehöriges“ zu leisten – eine Konstellation, die auch der Erzähler in *Die Obstdiebin oder Einfache Fahrt ins Landesinnere* (2017), Handkes jüngstem Epos, noch betont: „Jemand ‚Ungesetzlicher‘, ein Verbotener zu sein bestimmt meine gesamte Existenz.“²

Bei aller Selbstreferentialität und Metafiktionalität ist Handkes Werk jedoch nicht weltfremd, sondern steht vielmehr im Zeichen einer eigenwilligen Welterkundung. So finden denn auch außerliterarische Diskurse in den Texten dieses Autors ihren ganz offensichtlichen Niederschlag.³ Die Architektur – und mit ihr das Wohnen im Zeitalter des Spätkapitalismus – ist ein solches Referenzsystem: Handke besitzt ein genaues Auge sowohl für Spuren der menschlichen Siedlungsgeschichte als auch für die Einbettung des Individuums in moderne Infrastruktur. Während der Blick des Dichters in den Journalen immer wieder an architekturgeschichtlichen Details geschult wird, reflektieren die Erzählungen zeitgenössische Trends des Bauens und Wohnens, wobei stets die Frage mitschwingt, die Handke sich schon 1973 in dem Aufsatz „Die offenen Geheimnisse der Technokratie“ angesichts der als unmenschlich empfundenen Wohntürme von La

- 1 Handke, Peter: *Versuch über den Pilznarren*. Berlin: Suhrkamp 2012, S. 11. Im Folgenden wird das Werk mit der Sigle VP und der entsprechenden Seitenzahl im laufenden Text zitiert.
- 2 Handke, Peter: *Die Obstdiebin oder Einfache Fahrt ins Landesinnere*. Berlin: Suhrkamp 2017, S. 53. Im Folgenden mit der Sigle DO.
- 3 Hierbei handelt es sich um eine bereits erkannte Forschungslücke. Vgl. Polt-Heinzl, Evelyn: „[...] weil uns das ganze Sehen nicht rätselhaft genug vorkommt“ (Ludwig Wittgenstein). Peter Handkes *Versuche* als Schule einer anderen Wahrnehmung. In: Estermann, Anna / Höller, Hans (Hg.): *Schreiben als Weltentdeckung. Neue Perspektiven der Handke-Forschung*. Wien: Passagen 2014, S. 47-60, hier S. 47.

Défense am westlichen Rand von Paris stellt: „Was ist das, ein Architekt?“⁴ Zugleich führt die Auseinandersetzung mit der Architektur – insbesondere die intensive Rezeption der Romanik – zurück in den poetologisch-autobiographischen Kontext, zeigen sich doch in diesem Zusammenhang die Kontinuitäten und kontinuierlichen Verschiebungen in Handkes Ästhetik.

1. „Sichern und Kundschaften“: Geographische Orientierung

„Abenteuerlich leer“ – dies sei seine Vorstellung „von einem eigenen Haus“,⁵ notiert Peter Handke, als er bereits mit Vorbereitungen für die bevorstehenden Reisejahre beschäftigt ist, gegen Ende seines Versuchs einer „stationären Schriftsteller-Existenz“⁶ auf dem Salzburger Mönchsberg zwischen 1979 und 1987. Von Beginn an haben seine Texte das Wohnen als Herausforderung inszeniert. „Zum Wohnen braucht man Lehrer“ (AF 140), heißt es einmal im Journal *Am Felsfenster morgens* (1998), und tatsächlich hätten manche Figuren Handkes eine Unterweisung im friedfertigen, harmonischen Wohnen durchaus nötig. In Innenräumen stumpfen sie ab, befällt sie Ungeduld (AF 474); wohler fühlen sich Handkes einsame Reiter – in der Manier eines James Stewart in der im *Versuch über den Pilznarren* zitierten Western-Szene – auf der Veranda, „mit ausgestreckten Beinen, in Stiefeln“ (VP 10). In der *Kindergeschichte* (1981) ist an das neu errichtete Siedlungshaus, das der Erwachsene mit seinem Kind bewohnt, von Beginn an das Gefühl einer falschen Existenz geknüpft: „zugleich mit einem Anhauch von Freude über die künftige Unabhängigkeit der Gedanke, ein Haus, noch dazu hineingestellt als Neubau in eine bisher unbewohnte Natur, sei heutzutage nicht mehr das Richtige.“⁷ So gerät das Haus bald zum Gefängnis, in dem der Erwachsene „jeden Sinn für die Farben und Formen“ verliert.⁸ In anderen Texten gehen die Erzähler selbst zum Schreiben vor die Tür – etwa im *Versuch über die Jukebox* (1990) und dann in der Wiederaufnahme dieser Episode in *Mein Jahr in der Niemandsbucht* (1994), in der das Schreiber-Ich am Weiher in einer Hommage an Thomas Bernhard eine Art von der Natur geschaffenen Ohrensessel entdeckt und sich sogleich quasi-wohnlich einrichtet. Auch dem Apotheker im Roman *In einer dunklen Nacht ging ich aus meinem stillen Haus* (1997) fällt

4 Handke, Peter: Die offenen Geheimnisse der Technokratie. In: Ders.: Als das Wünschen noch geholfen hat. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974, S. 31-38, hier S. 38.

5 Handke, Peter: *Am Felsfenster morgens* (und andere Ortszeiten 1982-1987). Wien / Salzburg: Residenz 1998, S. 497. Im Folgenden mit der Sigle AF.

6 Honold, Alexander: *Der Erd-Erzähler: Peter Handkes Prosa der Orte, Räume und Landschaften*. Stuttgart: Metzler 2017, S. 245.

7 Handke, Peter: *Kindergeschichte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981, S. 37f.

8 Ebd., S. 51.

es schwer, im Haus „seinen Platz zu finden“,⁹ während der Schauspieler in *Der Große Fall* (2011), wie schon die Bankfrau im *Bildverlust* (2002) vor und der Erzähler in *Die Obstdiebin* nach ihm, bei dem Gedanken an Wohneigentum gar leidet wie unter einer drückenden Last: „Es beengte ihn, und es verengte ihn und seinen Blick. Es war, als sehe er als der Eigentümer selten und immer seltener etwas Ganzes, Übergreifendes, Größeres, und mehr und mehr bloß noch das Einzelne [...]“.“¹⁰

Anders als bei Bernhard, der seine Österreich-Kritik auch zur Einrichtungswut des Bürgertums in Beziehung setzt,¹¹ enthalten Handkes Texte kaum spezifische Details über Interieurs. Es überrascht deshalb nicht, dass auch der Architekt in der *Niemandsbucht* ausdrücklich als Figur der Außenräume charakterisiert wird: „Daß er derartige Niemandsländer oder Dörflichkeiten fast immer nur von außen wahrnahm, fand er nur recht. Merkwürdiger Architekt, der er war, zog es ihn überhaupt kaum je in Innenräume. Wo er konnte, vermied er diese sogar.“¹² Wohnungen und Häuser stellen für Handkes Protagonisten in der Regel keine Schutzräume dar, sondern bringen das Ich leicht aus der Fassung und in Verwirrung. Schon in der *Stunde der wahren Empfindung* (1975) wird Gregor Keuschnigs Wohnung als „verzweigt[er]“ Irrgarten beschrieben, in dem man „auf verschiedenen Wegen gehen und einander plötzlich begegnen“ kann: „Der sehr lange Flur schien vor einer Wand aufzuhören – und ging dann, nach einem Knick, noch länger weiter, so daß man sich fragte, ob man immer noch in derselben Wohnung sei, bis in das hintere Zimmer hinein [...]“.“¹³ Ebendieser Keuschnig zieht sich in *Mein Jahr in der Niemandsbucht* bewusst auf eine Privatexistenz zurück. Da er glaubt, in dem neu erworbenen Haus bei Paris einen ihm „gemäßen Lebensort“ (MJN 159) gefunden zu haben, beschließt er trotzig, sich künftig ganz dem Wohnen zu widmen. Gerade dazu waren Handkes frühere Erzähler-Nomaden „seit jeher unfähig gewesen“,¹⁴ wie es noch im *Nachmittag eines Schriftstellers* (1987) hieß. Das Wohnen wird nun als „Werk“ begriffen, als Tätigsein, welches jedoch – wie auch das „illegale Treiben“ (DO 54) des Schreibenden – nur dann Aussicht auf Erfolg verspricht, solange die Anderen ausgeschlossen bleiben: „Ich dachte mich mit dem Haus von Anfang allein, auch ohne die Familie, die wir damals wieder waren.“ (MJN 425)

9 Handke, Peter: In einer dunklen Nacht ging ich aus meinem stillen Haus. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997, S. 64. Im Folgenden mit der Sigle INH.

10 Handke, Peter: Der Große Fall. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2011, S. 45.

11 Vgl. Carstensen, Thorsten: Keine Spuren hinterlassen: Bauen, Wohnen und Erben bei Thomas Bernhard. In: Gegenwartsliteratur. A German Studies Yearbook 13 (2014), S. 111-135.

12 Handke, Peter: Mein Jahr in der Niemandsbucht. Ein Märchen aus den neuen Zeiten (1994). Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000, S. 353. Im Folgenden mit der Sigle MJN.

13 Handke, Peter: Die Stunde der wahren Empfindung. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1975, S. 9f. Im Folgenden mit der Sigle DSE.

14 Handke, Peter: Nachmittag eines Schriftstellers. Salzburg / Wien: Residenz 1987, S. 12. Im Folgenden mit der Sigle NS.

Gerade der architektonische Wohndiskurs ist bei Handke untrennbar mit jenen immer auch ethisch grundierten Fragen der Wahrnehmung und des Erzählens verbunden, die für das Werk dieses Autors insgesamt prägend sind. In der Darstellung von Städten, Siedlungen, einzelnen Häusern und Zimmern inszenieren die Texte Schwellen und Übergänge, spielen sie mit Perspektivierungen und überhöhen sie das Alltägliche – und deshalb oft Übersehene – zur märchenhaften Aventure-Landschaft. Selten ist das Erzählen über den bebauten Raum dabei so direkt gestaltet wie am Beginn des *Kurzen Brief zum langen Abschied* (1972):

Die Jefferson Street ist eine stille Straße in Providence. Sie führt um die Geschäftsviertel herum und mündet erst im Süden der Stadt, wo sie inzwischen Norwich Street heißt, in die Ausfahrtsstraße nach New York. Hier und dort erweitert sich die Jefferson Street zu kleinen Plätzen, an denen Buchen und Ahornbäume stehen. An einem dieser Plätze, dem Wayland Square, liegt ein größeres Gebäude im Stil englischer Landhäuser, das Hotel Wayland Manor.¹⁵

Wenngleich schon diese Passage den Anspruch auf mimetische Abbildung eher vorgaukelt – eine um die Innenstadt herumführende Jefferson Street wird der Besucher der Hauptstadt des US-Bundesstaats Rhode Island vergeblich suchen –, ermöglichen die Referenzen doch die Konstitution einer räumlichen Ordnung. In einem ähnlichen Duktus wird, trotz aller subjektiven Überformung im Verlauf des Textes, auch das Paris der *Stunde der wahren Empfindung* als realer Stadtraum fiktionalisiert. Das „an einem ruhigen Boulevard“ gelegene, dunkle Apartment, in dem der Protagonist in biographischer Übereinstimmung mit den Paris-Jahren des Autors wohnt, verortet der Roman in einem „französische[n] Bürgerhaus aus der Jahrhundertwende, mit einem steinernen Balkon an der zweiten und einem gußeisernen an der fünften Etage“ (DSE 7). In bemerkenswertem Gegensatz zur Methode der umständlichen Annäherung, wie sie vor allem die späteren Texte pflegen, stehen auch noch manche Beschreibungen in *Der Chinese des Schmerzes* (1983). So heißt es dort einmal: „Das Haus hat etwas von einem alten Lehrer- oder Beamtenhaus, eher klein, spitzgiebelig, gelb angestrichen, mit einem hölzernen Vorbau, der als Wintergarten dient.“¹⁶

Diese Art der unmittelbaren Repräsentation architektonischer Realität findet man in den Reiseepen seit Beginn der neunziger Jahre immer seltener. Gerade auch die Architektur unterliegt nun dem phänomenologischen Wahrnehmungsmodus, mit dessen Hilfe das Darzustellende bewusst nicht vorschnell auf den Begriff gebracht wird. Handkes Erzähler wollen den Dingen „von den Rändern her den Begleitschutz geben“;¹⁷ etwa-

15 Handke, Peter: *Der kurze Brief zum langen Abschied*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972, S. 9.

16 Handke, Peter: *Der Chinese des Schmerzes*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983, S. 34. Im Folgenden mit der Sigle DCS.

17 Handke, Peter: *Versuch über die Jukebox*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990, S. 70. Im Folgenden mit der Sigle VJ.

iges Vorwissen blenden sie systematisch aus. Charakteristisch für diese Erzählpraxis, die Alexander Honold treffend als „quasi-naive[s] Verfahren der Autopsie“¹⁸ bezeichnet hat, ist die Annäherung an Bauwerke in der „Vorwintergeschichte“ *Kali* (2007).¹⁹ Als deren Heldin, eine Sängerin, nach Einbruch der Dunkelheit das Ziel ihrer Reise – einen Auswanderer-Ort, der mit seinem Salzbergwerk die romantische Tradition aufruft – in Augenschein nimmt, kommt es zwar zu einer erfolgreichen räumlichen Orientierung, denn „die Einzelheiten, die Winkel, die Perspektiven, die Schneisen“ (KEV 50) sind durchaus erkennbar. Als ganzer jedoch bleibt der nächtliche Ort „unbestimmt“ (KEV 50):

Am Ende einer hellausgeleuchteten leeren, auch fahrzeuglosen Gasse zeigen sich mehrere weiße Segel, ohne das Wasser. Ein Klicken und Klingeln von Stahlseilen an Bootsmasten wird hörbar, vereinzelt ein Möwenschrei. Die meisten der Häuser sind dunkel, mit wie schon seit langem geschlossenen Läden. Die paar mit Licht haben keine Vorhänge vor den Fenstern. Wenn eine Silhouette in den Räumen, dann jeweils allein. Ein Fenster weit offen, dunkel, und arabische Musik schallt heraus. Im Innern eines anderen Hauses ist nichts zu sehen als eine leere beleuchtete Wand, auf diese dann wandfüllend das Zifferblatt einer Uhr projiziert, mit dem Riesenschatten des im Kreis wandernden Sekundenzeigers. (KEV 50)

Aus der Detailfülle lassen sich nur vage Rückschlüsse auf das Ganze ziehen. Wenn der Erzähler die Art und Weise, wie sich die Sängerin einer Siedlung nähert, als „Sichern und Kundschaften“ (KEV 92) beschreibt, scheint die Sprache des Western durch:

So kommt sie dann an vor dem obersten, wenn auch nicht größten der Häuser, Haus wohl für eine Einzelfamilie, während die Häuser unten für eine Mehrzahl von Familien, mit mehreren Eingängen, gebaut sind. Das Bauwerk hier ähnelt einem Pfahlhaus, ohne Pfähle, oder einem Baumhaus, ohne speziellen Baum. Es steht frei da in der Hügelkuppenwiese, ohne Zaun und ohne Garten. Im Rücken hat sie das mondgitzternde Salzgebirge (von ihrem Standpunkt aus ist es in der Tat ein Gebirge). (KEV 92)

Wenn bei Handke der „gute Zuschauer“²⁰ der Welt mit achtsamem Staunen begegnet, so würdigt er die Dinge, indem er sie gelten lässt, anstatt ihnen einen vorkodierten Blick aufzuzwingen. Dass architektonische Elemente in diesem Wahrnehmungsprogramm eine wesentliche Rolle spielen, verdeutlicht das Beispiel des Fensterblicks, den die Texte vielfach zum Einsatz bringen. Nach Gerhard Neumann erschafft der literarische Fensterblick „so etwas wie ein Orientierungs-Szenario in einer individuellen oder kulturellen Orientierungskrise, eine Vergewisserung in der Wahrnehmung durch Rahmung,

18 Honold, Alexander: Entzifferung der Ökumene. Zur politischen Aisthesis von Peter Handkes Kultur-Landschaften. In: Kastberger, Klaus (Hg.): Peter Handke. Freiheit des Schreibens – Ordnung der Schrift. Wien: Zsolnay 2009, S. 325-345, hier S. 328.

19 Handke, Peter: *Kali. Eine Vorwintergeschichte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007. Im Folgenden mit der Sigle KEV.

20 Handke, Peter: *Versuch über die Müdigkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989, S. 52.

durch Perspektivierung und durch Gewinnung eines Standpunktes zwischen Innen und Außen“.²¹ Während der „Blick zum Fenster hinaus“ (DSE 73) für den Protagonisten der *Stunde der wahren Empfindung* noch eine Fluchtmöglichkeit vor den Zumutungen einer unwirklich scheinenden Welt darstellte, verweisen der Titel und zahlreiche Notate des Journalbandes *Am Felsfenster morgens* auf die zentrale Bedeutung dieser Wahrnehmungskonstellation für ein Erzählen der Welt, das sich an Mustern und Variationen orientiert.

Insbesondere in den Reiseerzählungen werden durch den Fensterblick regelmäßig geographische Orientierungsszenarien entworfen. Beispielhaft geschieht dies in dem Apotheker-Epos *In einer dunklen Nacht*. Darin werden die Elemente der kargen Landschaft, die der Protagonist beim Blick aus dem Fenster des „Lichterhauses“ in der Steppe registriert, im Gestus jener geologischen Weltsicht versprachlicht, der sich auch Valentin Sorger in *Langsame Heimkehr* verpflichtet fühlt und die Handke in der Auseinandersetzung mit Paul Cézanne als ‚Lehre der Sainte-Victoire‘ entwickelt. Der Fensterblick des Apothekers akzentuiert das subjektive Element dieser Ästhetik des Sehens:

Die Straße, das zeigte sich dann mit dem ersten Tageslicht, führte unmittelbar in eine sandige und felsige, dem Aussehen nach unbebaute Steppe hinaus. Diese erschien, von seinem Herbergsfenster aus gesehen, nicht durchweg eben, sondern dazwischen auch hügelig, völlig plane Flächen mit leicht ansteigenden abwechselnd, und das so ins Weite und ziemlich Leere bis hin zu sämtlichen Horizonten, ausgenommen den in seinem Rücken, aus dem Blick gestellt durch das Häusergewirr, groß und klein, da der Unterstadt und die strenge Linie der Oberstadt auf ihrer langgezogenen Felsklippe. Die ganze Stadt, bis an die Sehgrenzen von Ödland umgeben, wirkte ausgezirkelt aus dem übrigen Kontinent, dieser kaum erreichbar. (INH 174f.)

In *Kali* wird der Prozess der räumlichen Vergewisserung gleich durch eine ganze Reihe von Fensterblicken veranschaulicht, denn sobald die Protagonistin ein Gebäude oder Zimmer betritt, zeichnet sich draußen vor dem Fenster der die Handlung prägende Salzberg ab. Zunächst sind die Gipfelinien des Berges durch den „schießschartenschmalen Mauerdurchbruch“ (KEV 78) einer frühmittelalterlichen Landkirche zu sehen, deren Innenraum durch die „zartfarbenen Fresken“ an den Wänden erleuchtet scheint. Im Wohnzimmer des angrenzenden Pfarrhauses füllt der Berg dann „die hier weit größeren Fenster aus“ (KEV 78). Kurz darauf, als die Sängerin in ihrer Kammer im „Haus auf dem Eiszeithügel“ (KEV 102) steht, rückt der Salzberg gar „samt den Fördertürmen“ (KEV 104) ins Bild. Exemplarisch machen die Fensterblicke solchermassen den Wahrnehmungsprozess im Text kenntlich. Die Perspektivierung illustriert Handkes schritt-

21 Neumann, Gerhard: Kafkas Architekturen – ‚Das Schloss‘. In: Kleinwort, Malte / Vogl, Joseph (Hg.): ‚Schloss‘-Topographien. Lektüren zu Kafkas Romanfragment. Bielefeld: transcript 2013, S. 197-218, hier S. 210.

weise Annäherung an Erzählgegenstände – eine Strategie, die auch der produktiven Selbstbeschränkung dient, indem sie das Ich vor der Neigung schützt, an Ort und Stelle stets „alles sehen“²² zu wollen, gilt doch die Regel: „Der Blick aufs Ganze, der Gesichtskreis, ist unfruchtbar, und macht unfruchtbar“ (AF 213).

2. Städtebauliche „Allerwelten“

In dem Artikel „Paris, die Stadt im Spiegel“ (1929) hat Walter Benjamin auf die Omnipräsenz von Architekturen in Literatur und Kunst hingewiesen: „Kein Monument in dieser Stadt, an dem sich nicht ein Meisterwerk der Dichtung inspiriert hätte [...]“.²³ Handkes Texte hingegen schenken den klassischen Monumenten – in Paris und andernorts – wenig Beachtung. Angesichts eines steinernen Monumentalbaus, so der Erzähler in *Mein Jahr in der Niemandsbucht*, schiele er in der Regel „beiseite nach etwas Unscheinbarem, Hölzernen“ (MJN 107). In das Projekt einer Erzählung der Welt, das Wahrnehmung und Phantasie produktiv verbindet, lässt sich die urbane Architektur nicht integrieren:

Obwohl die Metropolen eine Zeitlang mein Element waren, sind mir die Stadtbauten nie freundlich geworden, weder Schlösser noch Hauptbahnhöfe, weder Paläste, Kathedralen, mittelalterliche Zentralplätze noch gleichwelche Hochhäuser, weltwunderlange Strom- oder Meeresarm-Brücken, unterirdische Zwillingstädte. Sie berauschten mich, ließen mich schwindeln, nie aber phantasieren. (MJN 107)

Folgerichtig mündet die Ankündigung des Erzählers im *Versuch über die Jukebox*, „eine Art Erkundung oder Vermessung“ (VJ 24) der spanischen Stadt Soria vorzunehmen, in Alltagsbeobachtungen.²⁴ Bei dem einzigen Bauwerk, das den Dichter nachhaltig inspiriert, handelt es sich um die romanische Kirche (siehe Abschnitt fünf). Auch in den Reisejournalen fällt auf, dass sie die Betrachtung innerstädtischer architektonischer Sehenswürdigkeiten, die ja nicht selten vergangene oder geltende Machtverhältnisse und Hierarchien verkörpern, bewusst vernachlässigen. Stattdessen widmet sich das notierende Ich den „Zeichen und Anflüge[n] von der Peripherie“, wie der Untertitel des *Vor*

22 Handke, Peter: Gestern unterwegs. Aufzeichnungen November 1987 bis Juli 1990. Salzburg / Wien: Jung und Jung 2005, S. 16. Im Folgenden mit der Sigle G.

23 Benjamin, Walter: Paris, die Stadt im Spiegel. Liebeserklärungen der Dichter und Künstler an die ‚Hauptstadt‘ der Welt (1929). In: Gesammelte Schriften, Band IV.1. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 356-359, hier S. 356.

24 Pichler, Georg: „Inszenierung fremder Landschaften. Peter Handkes spanische Reisen“. In: Amann, Klaus / Hafner, Fabjan / Wagner, Karl (Hg.): Peter Handke. Poesie der Ränder. Wien / Köln / Weimar: Böhlau 2006, S. 65-80, hier S. 68-70.

der *Baumschattenwand nachts* benannten Bandes ankündigt.²⁵ Handkes emphatischer Blick gilt dem ‚Andersmonumentalen‘, das sich in jenen persönlichen Alltagsmythos einreihen lässt, den er der politischen Historie mit der ihm eigenen Hartnäckigkeit entgegensetzt: „Meine Monumente: die Wirbel der Kastanienblüten im Rinnstein; die Sandwirbel in den Straßenbahnschienen.“ (VB 58) Dementsprechend erfährt der Leser von Handkes Besuch im antiken Olympia, dass in den Rillen der Startschwelle, auf der sich ein Spatz niedergelassen hatte, das Regenwasser zitterte (G 49). Und am Eingang zum Grab der Klytämnestra in Mykene ist es das „Farbenspiel“ des Regens auf dem Monolithen, welches – neben den Insektennestern in den Mauernischen – durch die Schrift gewürdigt und überliefert wird (G 58).

„Frische und Kraft gingen aus von den Rändern“, heißt es im *Nachmittag eines Schriftstellers*, „so als herrsche da eine dauernde Pionierzeit“ (NS 58). Das Projekt des Epikers, auf die Zentrums geschichten, wie sie der Roman der Moderne präsentiert, mit einer Erzählung des unbesungenen Alltags abseits der Weltgeschichte zu antworten, lenkt die Aufmerksamkeit auf jene „Rand- und Zwischengegenden“ (DGF 156), die sich, wie der Schauspieler in *Der Große Fall* feststellt, nur auf den ersten Blick als „von Gott und der Welt und sogar von den Igel und Bienen“ (DGF 155) verlassen erweisen. Hier, „draußen vor den Toren“ (MJN 293), kommt es zu jenen Augenblicken der wahren Empfindung, in denen Handkes Erzähler eine Teilhabe am größeren Jetzt spüren: Selbst die Bitterkeit des in den wenig heimeligen Vorstadtbars servierten Kaffees steht gleichnishaft für „eine inständigere Wirklichkeit“ (MJN 290). In jenem „Zwickel aus Fernzuggleisen, Autobahn und Flugfeld“ (INH 12) – so die vielzitierte Definition des Salzburger Vororts Taxham in der Apotheker-Geschichte *In einer dunklen Nacht ging ich aus meinem stillen Haus* – lassen sich zum einen die langfristigen Auswirkungen der stadtplanerischen und verkehrspolitischen Entscheidungen nach dem Zweiten Weltkrieg beobachten. Zum anderen ermöglicht das Vorhaben, erzählerisch „über die Ränder zu pilgern“ (MJN 286), eine diskursive Auseinandersetzung mit den sich in den „Mikro-Ritualen des Alltags“²⁶ dokumentierenden Folgen von Gentrifizierung, Globalisierung und Migration.²⁷ Dabei erzählen die Texte auch von der Nivellierung architektonischer Eigenheiten in der Spätmoderne, die dazu geführt hat, dass „das Fremde und Eigenartige der heutigen Orte“²⁸

25 Handke, Peter: Vor der Baumschattenwand nachts. Zeichen und Anflüge von der Peripherie 2007-2015. Wien / Salzburg: Jung und Jung 2016. Im Folgenden mit der Sigle VB.

26 Bartmann, Christoph: Suche nach Zusammenhang. Handkes Werk als Prozeß. Wien: Braumüller 1984, S. 107.

27 Dass Handkes Schriften die mit der Globalisierung verbundenen „beschleunigten Wandlungsprozesse des Raumes“ in den Blick nehmen, hat Luckscheiter anschaulich dargestellt. Luckscheiter, Christian: Ortsschriften Peter Handkes. Berlin: Kadmos 2012, S. 162.

28 Handke, Peter: Don Juan (erzählt von ihm selbst). Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004, S. 51. Im Folgenden mit der Sigle DJ.

erst wieder aufs Neue entdeckt werden muss. Ein Panorama dieser zeitgenössischen „Allerwelt“ präsentiert *Kali* im Rahmen eines Fensterblicks auf eine Stadt, die Zürich, Innsbruck „[o]der vielleicht Perpignan“ (KEV 34) sein könnte:

Der Blick aus dem Fenster geht jedenfalls auf kein Zentrum, und schon gar nicht auf irgendein historisches, sondern eher auf das wie regellose Durcheinander, das wie zufällige Groß und Klein von Zwischenbezirken, hin zu den Rändern, die keine Ränder sind, vielmehr ein wie grenzenlos Weitergewürfeltes, bis hinein in die fernen, alpen- oder pyrenäenhohen Bergketten [...]. (KEV 34)

Gerade in der Perspektive auf den bebauten Raum offenbart sich somit jenes sozialanalytische Interesse, das Handkes Werk von Beginn an eingeschrieben ist.²⁹ Dass die Texte die poetologischen Aspekte der Welterkundung akzentuieren, bedeutet nämlich keineswegs, dass der beschriebene Raum enthistorisiert würde. Handkes ethnologischer Blick erfasst konsequent den demographischen Zuschnitt von Siedlungen und deren sozioökonomische Marker. Schon früh zeigt dies der Aufsatz „Die offenen Geheimnisse der Technokratie“ (1973) über Besuche in zwei Trabantenstädten, dem Märkischen Viertel in Berlin und der Pariser Wohn- und Büroturmsiedlung La Défense. Der Text ist ein zwiespältiges Dokument, das einerseits mit der Lust an der eigenen Entfremdung an diesem „Ort postindustrieller Alltäglichkeit“³⁰ spielt und andererseits die „Übermacht der verbauten Natur“³¹ zur Diskussion stellt. Der Text kulminiert in dem Befund, dass die Ratlosigkeit über die eigene Existenz sich noch nie „so formalisiert und überdeutlich“ gezeigt habe wie an den Menschen im Märkischen Viertel: „Es war, wie wenn sich ein Verzeifelter besonders schön anzieht.“³²

In den Erzählungen seit den neunziger Jahren gerät die europäische „Zwickelwelt“ der Stadtränder – bei Handke als multikulturelle Nachbarschaft von Nicht-Dazugehörigen aller Art gestaltet – vermehrt in den Blick.³³ Da ist zum einen die „Niemandsbucht“ bei Paris, die, als autobiographische Konstante, immer wieder den Ausgangsort für die Welterkundungsfahrten der Protagonisten markiert. Seit zweieinhalb Jahrzehnten zeichnen Handkes Texte die sozioökonomische Entwicklung dieses Pariser Vororts nach und registrieren dabei auch den demographischen und städtebaulichen Wandel. So erfährt man durch die Lektüre der *Obstdiebin*, dass das „Hôtel des Voyageurs“, in dessen Bar der Erzähler in *Mein Jahr in der Niemandsbucht* eine stille Gemeinschaft mit anderen

29 Grundlegend dazu: Höller, Hans: Eine ungewöhnliche Klassik nach 1945. Das Werk Peter Handkes. Berlin: Suhrkamp 2013.

30 Bartmann 1984, S. 154.

31 Handke 1974, S. 31.

32 Ebd., S. 34.

33 Grundlegend zu Handkes topographischem Erzählen der urbanen Peripherie: Gruber, Bettina: All-Ort. Peter Handkes Topographien der Moderne. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 48 (2004), S. 329-347.

Zugezogenen erlebte, inzwischen „seit langem geschlossen“ ist: „Nur noch einzelne Obdachlose hausten jetzt in den zum Großteil mit Kartons befensterten Zimmern, in der Niemandsbucht Gestrandete, die alle [...] von Staats wegen, sich selbst überlassen, in die Fastruine abgeschoben worden waren.“ (DO 70). Als zweiten exemplarischen Randbezirk kennt der Handke-Leser die Salzburger Vorortsiedlung Taxham aus dem Roman *In einer dunklen Nacht*. Aufgrund der Lage inmitten eines „Transportliniendreieck[s]“ wirkt Taxham wie eine „Enklave“ (INH 11), die einerseits von der Anbindung an ein globales Verkehrsnetz profitiert, andererseits aber gerade aufgrund des sich immer weiter ausbreitenden Systems von Autobahnen und Schnellstraßen „unzugänglich“ (INH 10) ist. So veranschaulicht der Text, wie Monika Schmitz-Emans bemerkt hat, die „Komplementarität von Globalisierung und Isolation“. ³⁴ Taxham ist denn auch eigentlich kein Ort, sondern vielmehr ein Beispiel für die von Marc Augé beschriebene Welt der Nicht-Orte – eine Welt, die „der einsamen Individualität, der Durchreise, dem Provisorischen und Ephemerem überantwortet ist“. ³⁵

Im Blick auf die urbane Peripherie thematisieren Handkes Texte eine neue Form des Wohnens, die sich nicht nur durch ein Höchstmaß an Anonymität auszeichnet, sondern auch dadurch, dass die Menschen sich kaum noch auskennen an den „Orte[n] ihres Tuns und Treibens“ (DO 78). Diese Unkenntnis erscheint als Folge jener fortschreitenden Trennung von Familien- und Erwerbsleben, die Handkes Erzähler immer wieder thematisieren. Schon *In einer dunklen Nacht* nennt als Merkmal der Spätmoderne den Umstand, dass es üblich geworden sei, „nicht an den Orten zu wohnen, wo man arbeitet und beschäftigt ist“ (INH 15). Und auch die Niemandsbucht, so berichtet *Die Obstdiebin*, leidet darunter, dass die dort Arbeitenden sich stets nur in den ihren Berufen gemäßen Rollen zeigen:

Keiner der hierher nur für das Geschäft und die Tagestätigkeit Gekommenen oder eben Verschickten war zu erleben, wie er [...] im Ort und um ihn herum müßiggang, geschweige denn, dies und jenes da – wahr: es gab keine regelrechte Sehenswürdigkeit – eines Blickes würdigte, oder aber, schön wär's gewesen, die Gegend unsicher machte. (DO 79)

Die Protagonistin im *Bildverlust* wohnt derweil in einer zur Schlafstadt verkommenen „Ränderlandschaft“, ³⁶ aus der das Arbeiten fast vollkommen verbannt worden ist. Während die „Epen und Sprechgesänge“ (DB 37) der älteren Stadtrandleute ungehört blei-

34 Schmitz-Emans, Monika: Globalisierung im Spiegel literarischer Reaktionen und Prozesse. In: Dies. / Schmeling, Manfred / Walstra, Kerst (Hg.): Literatur im Zeitalter der Globalisierung. Würzburg 2000, S. 285-315, hier S. 296.

35 Augé, Marc: Nicht-Orte. Aus dem Französischen von Michael Bischoff. München: C.H. Beck 2010, S. 83. Zu Handkes Nicht-Orten vgl. Luckscheiter 2012, S. 178-212.

36 Handke, Peter: Der Bildverlust oder Durch die Sierra de Gredos. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002, S. 36. Im Folgenden mit der Sigle DB.



ben, verbarrikadieren sich die Neuzugezogenen in ihren Häusern: „Nicht einmal zu ahnen sollte sein, wer sie waren, was sie taten, wie sie hießen, woher sie kamen.“ (DB 38) So wird eine der Grundbestimmungen von Architektur – die Herstellung einer Differenz von Eigen- und Fremdbereich³⁷ – im Vorort der Gegenwart auf die Spitze getrieben.

Dass Handkes Erzählen bei aller märchenhaften Überformung fest in der sozialen Realität der zersiedelten Welt der Nicht-Orte verankert ist, zeigt sich in *Don Juan (erzählt von ihm selbst)*. So wird die Titelfigur mit der Bemerkung eingeführt, dass sie weder aus dem Westen, wo die feudalen Schlösser und Klöster der Normandie liegen, noch aus Richtung Versailles im Osten auf das Anwesen des Herbergsvaters gestolpert kommt. Vielmehr ist dieser Don Juan „gerannt und gestürzt gekommen in das Rhodontal über die Felder aus dem Norden“, wo sich die Trabantenstädte der Île-de-France befinden, „Wohnblöcke um Wohnblöcke, in den Zentren fast nur Bürohäuser“ (DJ 20). Nicht zuletzt durch diesen Hinweis auf die Pariser Siedlungsgeographie erscheint Don Juan – seiner märchenhaften Reisetätigkeit zum Trotz – als Vertreter der sozialen Peripherie. Dass er „fluchtgewohnt und fluchtgeübt“ ist (DJ 21), mag gewiss seinen Frauengeschichten geschuldet sein. Es lässt sich aber auch darauf zurückführen, dass sich dieser Don Juan, als typische Handke-Figur, schon seit jeher am gesellschaftlichen Rand bewegt.

3. Erkundungen der Siedlungsgeschichte

„Waren die großen Dichter nicht vor allem Ortskundige?“³⁸ Hinter dieser rhetorischen Frage, die das Journal im Zuge der Arbeit am Geologie-Roman *Langsame Heimkehr* aufwirft, verbirgt sich ein zentrales Motiv von Handkes epischem Erzählen: das Bedürfnis des umherziehenden Schreiber-Ichs, ortskundig zu werden, sich der „Landschaften, Lagen, Flüsse, Bergzüge, Ebenenhorizonte“ zu vergewissern, sie in sich aufzunehmen, denn: „wozu bin ich sonst unterwegs?“ (G 285).³⁹ Seit Ende der siebziger Jahre dokumentieren Handkes Bücher den fortlaufenden Versuch, „Landschaft[en] zu verewigen“ – freilich nicht im Sinne einer abschildernden Beschreibung, sondern „[m]it den Ge-

37 Vgl. Schroer, Markus: Räume, Orte, Grenzen. Auf dem Weg zu einer Soziologie des Raums. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 281.

38 Handke, Peter: Die Geschichte des Bleistifts. Salzburg / Wien: Residenz 1982, S. 168. Im Folgenden mit der Sigle DGB.

39 Im Gespräch mit Herbert Gamper hat Handke sich als „Orts-Schriftsteller“ charakterisiert: „Für mich sind die Orte ja die Räume, die Begrenzungen, die erst die Erlebnisse hervorbringen. Mein Ausgangspunkt ist ja nie eine Geschichte oder ein Ereignis, ein Vorfall, sondern immer ein Ort.“ Handke, Peter / Gamper, Herbert: Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen. Zürich: Ammann 1987, S. 19.

schichten von Menschen“ (DGB 227). Handkes Erzählen ist von der Einsicht geleitet, dass sich nur Orte, an denen die architektonischen Überreste menschlicher Siedlungen sichtbar sind,⁴⁰ für das Projekt der langen Dauer mobilisieren lassen:

Die Natur für sich sträubt sich vor der Beschreibung, wie auch die Zivilisation für sich; wohl aber bin ich ganz versessen auf die Orte, wo Natur und Zivilisation *zusammen* sich zu einer Art Arkade fügen; versessen auf die überall anzutreffenden Bauelemente für die Weiße Stadt. Nicht der kleine Moränensee hier in der unberührten Natur wärmt mein Herz, sondern die Flußbrücke, an der ich vorhin lehnte, oder die niedrigen Steinmauern in der Weidlandschaft⁴¹

In dem Hinweis auf die von Menschenhand geschaffenen Steinmauern kommt das Bedürfnis danach zum Ausdruck, jene „Spuren einer alten materiellen Vergangenheit“⁴² freizulegen, an denen der Historiker Fernand Braudel die lange Dauer der Naturgeschichte aufzuzeigen versucht. Es ist deshalb gerade nicht die unberührte Natur, in die es Handkes Wanderer/Erzähler zieht. Die dichterische Phantasie entzündet sich an den verlassenen Bahngleisen in der spanischen Hochebene oder an einem alten Transformatorhäuschen in Slowenien. In diesem Zusammenspiel von Natur und Zivilisation lässt sich eine andere Geschichte der Menschheit zusammenphantasieren – eine Geschichte der Dauer, die freilich jederzeit von Krieg und Vertreibung bedroht ist. Der Einbettung des Bauens in die Arbeit am Frieden ist bei Handke überdies eine biographische Spur eingeschrieben, die in der *Niemandsbucht* anhand der Figur des Architekten verdeutlicht wird. Als postmoderne Referenzen auf die kulturelle Siedlungsgeschichte sind dessen „Architekturarbeiten“ – „Backöfen, Zisternen, Obstspeicher, Brennholzhütten“, die sich unter einer „Tarnbeschichtung“ aus Schutt und Ruß verbergen – nämlich auch als „Umkehrung“ eines Urerlebnisses aus der „Karstkindheit“ zu verstehen: Damals zeigte sich dem Schuljungen unter falschen Holzstößen und Steinhaufen nicht etwa ein vergilsches Relikt des friedlichen Landbaus, sondern ein „schwerbewaffneter Wachtposten“ samt Panzerrohr und Raketenkopf (MJN 347).

„Naturwelt und Menschenwerk“:⁴³ So lautet die Formel zu Beginn der *Lehre der Sainte-Victoire* (1980), die auf den „topo- und ethnographischen Grundimpuls“⁴⁴ von Handkes Schreiben verweist und mithin auch der Versprachlichung des bebauten Raums

40 Oft handelt es sich dabei auch um Spuren menschlicher Arbeit. Vgl. Schmidt-Dengler, Wendelin: Laboraverimus. Vergil, der Landbau und Handkes Wiederholungen. In: Amann / Hafner / Wagner (Hg.) 2006, S. 155-165, hier S. 158f.

41 Handke, Peter: Phantasien der Wiederholung. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983, S. 55. Im Folgenden mit der Sigle PW.

42 Braudel, Fernand: Sozialgeschichte des 15.-18. Jahrhunderts. Band I: Der Alltag. München: Kindler 1990, S. 614.

43 Handke, Peter: Die Lehre der Sainte-Victoire. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980, S. 9f. Im Folgenden mit der Sigle DLS.

44 Honold 2017, S. 9.

eine zentrale Rolle im Programm der schriftstellerischen Welterkundung zuerkennt. Menschliche Siedlungen, aber auch einzelne Häuser werden bei diesem Autor stets als Teile einer Kulturlandschaft wahrgenommen und erzählerisch mittels geographischer wie topographischer Details zur Natur in Beziehung gesetzt⁴⁵ – etwa wenn das Journal-Ich die Farben von Häuserfassaden als andere Landschaftszeichen (AF 42, 126) liest. Schon im *Chinesen des Schmerzes* zeigt sich, wie Handke die geographische Einbettung von Architektur in größere landschaftliche Zusammenhänge erzählerisch zu realisieren versucht. Über Gois, ein im direkten Umland der Stadt Salzburg gelegenes und zugleich „entlegenes Bauerndorf“ (DCS 34), berichtet der Erzähler, der „Schwellenkundler“ Andreas Loser, indem er dem Leser eine kurze Geschichte des regionalen Bauens präsentiert, welche schließlich in siedlungsgeographische Erörterungen übergeht:

Die paar Bauernhöfe bestimmen das Ortsbild; Neubauten sind selten. Das Material der Gehöftmauern ist ein poröser, vielfältig grauer, unverputzter Stein, darin eingelassen Ornamente aus kleinen, pechschwarzen Schlackenstücken, die sich in Schlieren über die ganze Wandfläche ziehen. Die Portale bestehen aus dem Konglomeratfelsen mit den darin eingebundenen eiförmigen Kieselsteinen, und die Schwellen aus dem rötlichen, hell geäderten Marmor mit den zahlreichen Einschlüssen der Ammonitenspiralen. Auf diese Weise wirken die Gehöfte insgesamt altertümlich, so als gehörten sie zu einer anderen Epoche als die dazwischengestellten Einfamilienhäuser; und hätten sogar schon so dagestanden vor dem Bau der weißangestrichenen gotischen Kirche auf dem kleinwinzigen Goiser Hügel [...]. (DCS 35)

In ihrer Materialität wirken diese Bauernhöfe, als seien sie Teil einer langen Dauer: Sie bilden „eher einen Verband“ mit dem Goiser Hügel, der selbst „an eine Aufschüttung aus der Vorgeschichte erinnert“ (DCS 35).

Im *Bildverlust* spürt die Bankfrau die *longue durée* als „größere Zeit“ (DB 72), als sie in den Wochen nach einem nächtlichen Dezemberorkan die Gegend durchstreift und dabei der verheerenden Sturmschäden gewahr wird. Durch die vielerorts sichtbaren Entwurzelungen gelangen Tiefenstrukturen der Naturgeschichte an die Oberfläche; in der vernichteten Landschaft zeigen sich nun die „Ablagerungen der Jahrtausende“ (DB 67). Da der Orkan am bebauten Raum ebenfalls „Vergangenheitsschichten“ (DB 78) freigelegt hat, erscheinen auch die Häuser gleichsam als Teil einer Kulturlandschaft der langen Dauer, kommen doch plötzlich längst vergessene Zeugnisse des „Menschenwerks“ wieder zum Vorschein:

in einem Garten, wie hinter einem aufgerissenen Vorhang, das ins Gebüsch gerollte Holzdaubenrad eines vorsintflutlichen Ackerwagens; im folgenden der dem Boden entstiegene Pumpbrunnen; und an wieder einem der Stadtrandhäuser dann das Vordach, getragen von granitenen, alle die Jahre verborgenen Rundsäulen, die Kapitelle gemeißelt noch vor den meisten Denkmälern der ganzen Stadt: ein Adler mit weit offenen Augen und ebenso ausgebreiteten Flügeln (DB 78).

45 Zu Handkes Kulturlandschaften vgl. grundlegend Honold 2009.

Indem der Adler auf einem der Kapitelle an das Bildprogramm der romanischen Kirchen des Mittelalters erinnert, etabliert *Der Bildverlust* eine Referenz, die unmittelbar ins Zentrum von Handkes epischem Erzählen führt.

4. Architektur als Vorbild für das Erzählen: Handkes Romanik

Dass Peter Handkes Werk als beharrliche Auseinandersetzung mit den konkreten Folgen von Krieg und Vertreibung gestaltet ist,⁴⁶ weiß der Leser spätestens, seitdem sich Filip Kobal in *Die Wiederholung* (1986) auf die Reise in die Kindheitslandschaft begab und in der slowenischen Sprache eine der familiären wie globalen Geschichte des 20. Jahrhunderts entgegensetzende „Überlieferung des Friedens“⁴⁷ entdeckte. Gerade Handkes späte Erzählungen lassen sich als Versuche einer kosmopolitischen „Friedensforschung“⁴⁸ verstehen, ist den Texten doch die Hoffnung eingeschrieben, durch die epische Überlieferung von Formen und Farben, Gerüchen und Geräuschen gegen die stets drohende, metaphorisch-reale Verdunkelung des Himmels durch Militärflugzeuge (DJ 27f.) ästhetischen Widerstand zu leisten: „Das Bild in mir – es ist immer ein Landschaftsbild –, der Frieden [...]“⁴⁹

In diese Utopie ist auch Handkes Archäologie der schönen Formen der Vergangenheit eingebunden, die am 29. November 1987 in einer bemerkenswerten Schreibenweisung kulminiert: Er wolle den *Bildverlust*, sein nächstes großes Epos, „romanisch erzählen“ (G 17), notiert der Autor während seines Aufenthalts in Split im Journal. Das Adjektiv ist so doppeldeutig wie irreführend: Handke bezieht sich nämlich auf die romanische Baukunst und Architektur, deren mittelalterliche Formensprache ihm als Leitlinie für ein episches Erzählen dienen soll – ein Erzählen, das hinter die Moderne zurückgeht und doch fest in der Alltäglichkeit verankert bleibt. Ab Mitte der 1980er Jahre dient die Romanik, die er in den Journalen zur „größte[n] Epoche der Menschheit (der europäischen)“ (AF 432) und zum Sinnbild einer geistigen Heimat stilisiert, als Leitstern seiner Poetik der Verlangsamung.⁵⁰ In den szenischen Figurendarstellungen, wie sie etwa die

46 Vgl. hierzu Luckscheiter 2012, S. 66: „Bomben, Bomber und Bombenrichter durchziehen das gesamte Werk Handkes [...]“

47 Handke, Peter: *Die Wiederholung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986, S. 215. Im Folgenden mit der Sigle DW.

48 Höller, Hans: Geschichtsbewusster Kosmopolitismus. Peter Handkes Raum-Poetik. In: Broser, Patricia / Pfeiferová, Dana (Hg.): *Der Dichter als Kosmopolit. Zum Kosmopolitismus in der neuesten österreichischen Literatur*. Wien: Edition Praesens 2003, S. 51-66, hier S. 62.

49 Sign.: DLA, A: Handke, Notizbuch 61, Eintrag vom 14. Januar 1989. (DLA, A = Bestandssignatur des Vorlasses im Deutschen Literaturarchiv Marbach)

50 Welche Bedeutung der romanischen Formensprache für Handkes Erneuerung des Epos in der Spätmoderne zukommt, habe ich bereits an anderer Stelle gezeigt: Carstensen, Thorsten: Ro-

Portale der Kathedrale Saint-Trophime in Arles oder der Kirche Santo Domingo in Soria schmücken, bewundert Handke jene vormodernen Seh- und Darstellungsweisen, die er sich für sein Schreibprojekt anzueignen vorgenommen hat. Die suchende Bewegung dieses Schreibens, das „die Welt als einen Raum möglicher Verbindungen“⁵¹ entwirft, hat an der Darstellung moderner, individueller Psychologie wenig Interesse: Vielmehr stehen ewige Wahrheiten über die allzeit prekäre Teilhabe des Menschen am Weltzusammenhang im Zentrum dieses Traums vom Epos.

Wie die erzählerischen Beschreibungen in den Notizbüchern deutlich machen, nähert sich Handke der Romanik nicht mit dem Gestus des Kunsthistorikers: Nicht als systematische, stoffgeschichtliche Rezeption vollzieht sich seine Auseinandersetzung, sondern vielmehr als begeistertes Sich-Einfühlen in eine ästhetische Tradition, als deren Nachfahr sich der Autor versteht. Das Betrachten der Kirchen und Klöster aus der Entfernung, die schrittweise Annäherung und schließlich das Studium der Reliefs und Wandmalereien – bei Handke wird all dies zum körperlichen Erlebnis, zelebriert im Rahmen seiner säkularen Pilgerfahrt in den Jahren 1987 bis 1990, als er ohne festen Wohnsitz die Welt bereist und wohl tatsächlich nahezu „alle Orte mit romanischer Kunst“ in Europa aufsucht, wie er 1989 gegenüber der spanischen Tageszeitung *El País* behauptet.⁵² Zu einem zentralen Ort wird dabei die spanische Provinzhauptstadt Soria, in der Handke am *Versuch* über die Jukebox arbeitet. Als dessen Erzähler sich an seinem letzten Tag vor Ort auf einen Stadtpaziergang begibt, steht er plötzlich, „[o]hne es vorgehabt zu haben“, vor der Kathedrale Santo Domingo. Sein vorsichtiger Blick – den Erzähler erfasst „die Scheu, sich auf der Stelle das Ganze sozusagen einzuverleiben“ (VJ 39) – bewirkt eine eigentümliche Verschmelzung von Gebäude- und Körperform. Das „Formvollendete“ durchdringt den Körper (G 500), und wie beim Anblick einer schönen Landschaft kann der Betrachter sich durch das Etablieren einer Korrespondenz seiner selbst vergewissern:

Welch ein Ruck verlässlich auf ihn übergang von den romanischen Bauten, mit dem er auf der Stelle deren Proportionen in sich fühlte, in den Schultern, den Hüften, den Sohlen, wie seinen eigentlichen, verborgenen Körper. Ja, Körperlichkeit, das war die Empfindung, mit der er nun so langsam wie möglich, im Bogen, auf diese Kirche in der Form eines Getreidekastens zuschritt. (VJ 38f.)

manisches Erzählen. Peter Handke und die epische Tradition. Göttingen: Wallstein 2013 (= Manhattan Manuscripts 8). Vgl. außerdem die Kurzdarstellung, auf der auch die vorliegenden Ausführungen beruhen: Carstensen, Thorsten: Peter Handke und die Romanik. In: Pektor, Katharina (Hg.): Peter Handke. Dauerausstellung Stift Griffen. Salzburg / Wien: Jung und Jung 2017, S. 226-227.

51 Özelt, Clemens: Durch die Lupe? Peter Handkes Kurzprosa („Noch einmal für Thukydides“, „Begrüßung des Aufsichtsrats“). In: Estermann / Höller (Hg.) 2014, S. 73-95, hier S. 82.

52 Pichler 2006, S. 68.

Im Journal setzt Handke die Wirkung des Bauwerks darüber hinaus in Beziehung zu Naturphänomenen, die einen ähnlichen Effekt ausüben. Es ist denn auch die harmonische Verankerung im Naturraum, welche die romanischen Formen als Ideal erscheinen lässt:

Jedesmal, wenn ich an der Fassade von Santo Domingo vorbeigehe, ist ihr Dasein, ist ihre Art und Weise, ist ihre Form zugleich ein Tun; sie bewegt mich, stupst mich an, schubst mich, gibt mir einen Ruck, wie die Spatzen von Soria, wie die ziehenden Wolken, die Zweige der Steppenbäume, der Holzrauch (G 501).

Vor allem die monumentalen Figurenportale faszinieren Handke nachhaltig. Die romanischen Formen stehen dabei nicht nur für eine im Weltlichen verankerte Religiosität.⁵³ Mit der ihm eigenen „ekphrastische[n] Ausführlichkeit“⁵⁴ kann Handke in der Versprachlichung der romanischen Skulpturen jene Lehre der achtsamen, enthusiastischen Wahrnehmung weiterentwickeln, die sein Schreiben seit der Wende zum Klassischen um 1980 auszeichnet. Die Notate in den Journalen – wie auch gelegentliche Bleistiftskizzen – illustrieren die Andacht, mit der sich das Reise-Ich in die Szenerien vertieft,⁵⁵ welche selbst wiederum das begeisterte, hingebungsvolle Tätigsein ihrer Schöpfer verkörpern: „Wie sind solche enthusiastischen Formen entstanden“, notiert Handke nach einem Besuch der Kirche Notre-Dame des ehemaligen Priorats Serrabone in den Ausläufern der Pyrenäen, „damals im elften und zwölften Jahrhundert, noch und noch, hier und dort, kreuz und quer, in den Tälern wie auf den entlegensten Bergen Europas, geschaffen von Myriaden Händen, Gelenken, Seelen, Geistern? Enthusiasmus: der Hirsch bekommt ein Löwengesicht“ (G 301). Anhand der komplexen Figurenkonstellationen kann Handke seine „Einübung[en] ins Sehen und Erkennen“⁵⁶ praktizieren, wobei besondere Aufmerksamkeit den Varianten des Ewiggleichen gilt:

Sonst haben sie entweder Menschenköpfe mit Tierleibern, oder sind rein Adler, Stier, Löwe, Mensch-Engel: dort oben aber in der Schiefer-Einöde waren sie allein Tiere, freilich in der Haltung, aufrecht stehend auch Löwe und Stier, mit ihren Schriften in Klauen oder Pranken, ganz Menschen, besonders deutlich und nachgehend eben beim Lukas-Stier und beim Markus-Löwen [...]. (G 301)

53 Vgl.: „Die Romanik, die romanischen Formen begnügen sich mit der Erde, ohne den Himmel außer acht zu lassen“ (AF 111).

54 Honold 2017, S. 129.

55 Einen ironischen Hinweis hierauf baut Handke in *Die Abwesenheit* (1987) ein: „Auf dem Vorplatz wendet er sich noch einmal um, zu der Kirche, die den Mittelteil des straßenlangen Gebäudes einnimmt: Ein Flügel des Portals dort steht leicht offen; in dem Spalt nichts als Schwarz. Während er etwas in sein brevierförmiges Notizbuch malt, müht sich hinter ihm ein Greisenpaar vorüber und sagt zueinander, beide zugleich, und beide mit der gleich lauten Schwerhörigen-Stimme: ‚Er schreibt schon wieder!‘“ In: Handke, Peter: *Die Abwesenheit. Ein Märchen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987, S. 51.

56 Renner, Rolf G.: Peter Handkes Revokation der Moderne: *Der Große Fall*. In: *Gegenwartsliteratur. A German Studies Yearbook* 12 (2013), S. 217-240, hier S. 224.

Was nun aber wäre unter einem „romanischen Erzählen“ zu verstehen? Folgt man den Hinweisen auf die Grundierung dieses Schreibprogramms, so eröffnet sich eine neue Perspektive auf Handkes Ästhetik der Wiederholung und Dauer. Romanisch zu erzählen heißt demnach, mythische Urbilder und archaische Konstellationen variiierend zu wiederholen. So wie in den romanischen Szenerien die Zeit verräumlicht wird, weil Geschichten nicht linear, sondern durch Konstellationen von analogen oder simultanen Ereignissen erzählt werden, will Handkes Epik Dauer erzeugen, indem sie an die Stelle eines traditionellen Plots traumartige Bilderfolgen setzt. Zur Chiffre für die Vorstellung von der *longue durée*, auf die Handkes Texte in ihrer Kritik an der flüchtigen Moderne rekurren, wird im Journal die Wurzel Jesse, jener christliche Stammbaum, der als Repräsentation der Heilsgeschichte auf die ewige Fortführung des Erlösungswerks verweist und sich zwischen 1140 und 1240 zu einem festen Bestandteil des romanischen Bildprogramms entwickelt. Gerade die Darstellungen der Wurzel Jesse gelten dem Autor als Beispiele für ein Erzählen, das nicht linear operiert, sondern den Eindruck einer stehenden Zeit erzeugen will (in Bezug auf den Westen spricht Handke von der „dicken“ oder „verdickten“ Zeit). Die Beschreibungen der romanischen Kunst im Journal versuchen diese Dauer sprachlich zu simulieren: Keine kausallogische Konjunktion darf das Projekt der Verräumlichung von Zeit stören; das Bindewort *und* sowie Relativ- und Temporalsätze sollen ein Erzählen garantieren, das nicht hierarchisiert. Typisch für diese Vorgehensweise ist die Notiz über den Besuch der Pilgerstadt Santiago de Compostela, welche einsetzt mit einer emphatischen Bejahung der Teilhabe an der Gegenwart:

Und da, jetzt, an der Kathedrale von Santiago (28. März 1988), in der Säule, an deren Grund unten schläft Jesse schon wieder, ein großes weißes Traumgesicht, und über ihm im Baum musiziert wieder sein Nachfahre König David, und ganz oben an der Säule, in der Krone, thront der Gottvater mit seinem Kind im Schoß, die Riesengeisttaube darüber im ewigen Sturzflug, und all die Astzwischenräume in Jesses Schlafbaum leuchten hell wie die Haut zwischen gespreizten Fingern, während der Träumende unten in der Wurzel, die ihm unterm Bart hervorwächst, aus Hals oder Brust, die Hand ans Ohr hält, welches den Traum *hört*. (G 151)

Handke hat das Bild des schlafenden Propheten vielfach variiert – unter anderem in *Die Wiederholung*, wo dieser Bezug das genealogische Anliegen des Protagonisten Filip Kobal illustriert: „Die eine Hand des Schlafers wurzelt zwischen den Knien in der Erde, die andere hat er am Ohr“ (DW 296). Handkes romanische Modellierung des Wahrgenommenen zeigt sich besonders deutlich in seinen Figurenschilderungen: „Die heruntergerutschte Socke des alten Mannes ist romanisch; seine lange Nase wäre gotisch (also stellt sie nicht dar – so ‚Der Bildverlust‘)“.⁵⁷ Im Gegensatz zu den gotischen Figuren, die sich bereits individuell gebärdeten, strahlten die romanischen Pendants noch eine über-

57 Sign.: DLA, A: Handke, Notizbuch 55, Eintrag vom 14. Oktober 1987.

persönliche Ruhe, Anmut und Hingabe aus – und gerade diese Qualitäten sind es, die Handke in den Alltag hinüberzuretten sucht. Vor allem transportieren die romanischen Szenen Augenblicke der intensiven Teilhabe, nach denen sich seine Erzähler-Ichs so sehnen: So wird das Romanische, indem es „Anruf und Aufruf“⁵⁸ zugleich ist, zu einem wesentlichen Kern jenes Heilsprogramms, das Handkes Texte in ihrer oft ironischen Selbstreflexivität zur Diskussion stellen.

Wenngleich Handkes Enthusiasmus in der Anschauung vor Ort wurzelt, insbesondere in den Dorfkirchen und Kathedralen Südfrankreichs und Nordspaniens, zeichnet er sich zugleich durch jene dialektische Spannung zwischen Heimischem und Fernem aus, die für sein Werk charakteristisch ist. Der Blick auf das Fremde ist überformt durch das Bewusstsein des Eigenen – und führt im Falle der Romanik geradewegs zurück in die unablässig evozierte Kindheitslandschaft, in welcher der Junge an der Hand des Großvaters den staubigen Feldweg entlanggeht: „Bin ich nicht von dem romanischen Kirchenschiff meines Heimatdorfes beeinflusst? (Das wäre Psycho-Analyse)“ (PW 51). Es überrascht denn auch nicht, dass Handke, bevor er im November 1987 in Jesenice seine „Weltfahrt“ (G 539) antritt, noch einmal die Pfarrkirche seiner Griffener Heimat aufsucht. Im Verein mit den wiederkehrenden Geräuschen der Kindheit werden die romanischen Formen dabei zum Aufbruchssignal für ein episches Erleben der Welt:

Eine solch heiter-beschwingte, musikalische Glaubensgewißheit wie damals im zwölften Jahrhundert hat es wohl nie vorher und nie nachher gegeben, eine die Welt mit einheitlichen Formen durchwirkende und -knüpfende Gewißheit: denke ich hier vor einer Nische der Heimatkirche angesichts der drei wie träumenden Steinkönige, eng beieinander, träumend, schlafend, schmunzelnd [...]. Und draußen dann im Freien gibt jener aus dem Bach ragende runde Riesensteinblock mit dem über ihn hinwegschießenden Wasser dazu den Unter- oder Grundton an, eine Art Baß, tief, dunkel, vibrierend: dunkles Gezupf und zwischendurch Orgeln, an diesem Schopf hell über den Fels schnellenden Wassers, der Epos-Saiten für eine ganz andere Menschheit. Bleib bei mir, mit dem Spatzengezirpe, als der mich fürs Weitere bestimmende, leitende Klang. (AF 540)

Handkes Rezeption der Romanik zeigt exemplarisch, dass Architektur als Kommunikation zwischen Generationen verstanden werden kann: Die Bauten von einst verkörpern, wie es in der Architekturphilosophie heißt, „Sinnofferte[n] der Ahnen“.⁵⁹ Die im Journal festgehaltene Dorfszene legt nahe, die Reise zu den Formen der Romanik im Kontext einer biographischen Sublimierung zu verstehen. Handke begegnet dem existentiellen Bedürfnis, sich an der eigenen „Herkunft aus der Herkunftslosigkeit“ (DGB 16) abzuarbeiten, durch die Vereinnahmung einer Architekturepoche, in deren Überresten auch der symbolische Nachlass seiner Vorfahren aufbewahrt scheint. Während er die monu-

58 Sign.: DLA, A: Handke, Notizbuch 57, Eintrag vom 12. April 1988.

59 Fischer, Joachim: Architektur: ‚schweres‘ Kommunikationsmedium der Gesellschaft. In: Aus Politik und Zeitgeschichte 25/2009 (15. Juni 2009), S. 6-10, hier S. 10.

mental Stadtbauten der Gotik als „königliche Propaganda“ begreift, bestimmt er die Romanik zur „Dorfheimat“ (G 87), in der „das Gedächtnis all der Unsern, der Vorfahren, aufgehoben“ (G 296) sei. So werden die romanischen Skulpturen in den Dorfkirchen, deren Aura Handkes Texte in ihren ekphrastischen Erzählungen zu bewahren suchen,⁶⁰ zu Symbolen des Widerstands gegen herrschende Machtverhältnisse: „Das Romanische, dachte ich gestern, an einem Barockportal samt Wappen vorbeilaufend, läßt mich deswegen so sein, weil da keiner der Obertan ist und alle die Könige sind“.⁶¹

Zur leitmotivischen Figur, die die architekturgeschichtliche Ebene einerseits und die biographische Ebene andererseits verbindet, wird jener Scherenschleifer, den Handke in seinen Reisejournalen mehrfach verewigt hat. Dass dessen locker sitzende Kleidung nicht nur an die ebenfalls leitmotivisch wiederkehrende Figur des sonntäglichen Spaziergängers „mit den um die Knöchel flatternden Hosen und aufgeknöpftem Rock“ (DLS 28) erinnert, sondern auch an das flatternde Gewand des Erzengels Michael auf den romanischen Fresken, ist kein Zufall. Die *Niemandsbucht* erhärtet diesen Bezug, wenn dort, „an einem sonnigen Tag“ (MJN 255) zu Frühlingsbeginn, der Spaziergänger als mittelalterlicher Steinmetz auftritt. Ausdrücklich überlagern sich nun die Erinnerung an die dörflichen Vorfahren und das Phantasma der Romanik. Der auf einem Baumstrunk am Rande eines sandigen Waldwegs sitzende Keuschnig hat zunächst die Vorstellung, „als sollte in jedem Augenblick eine Kalesche gefahren kommen, geschmückt, mit den verewigten oder krepiernten Vorfahren obendrauf“ (MJN 258). Anstatt der Vorfahren erscheint dann freilich ein anderer „Dörfler“, dessen Kleidung – „Schwarzer Anzug mit offenem Rock und um die Knie flatternden Hosen, weißes krawattenloses Hemd, graues Gilet“ – und gleichmäßiges Ausschreiten einmal mehr auf den Spaziergänger aus der Kindheit des Autors verweisen. Keuschnigs Blick verwandelt diesen Mann, der aufgrund seiner anmutigen Haltung zwischen den „keuchenden Buntdfiguren“ der Jogger prachtvoll hervorleuchtet, in einen Steinmetz aus dem Mittelalter. Die Präsenz dieses Friedensbringers lässt, ungeachtet der über den Wald hinwegfliegenden Düsenjäger und Helikoptergeschwader, die Möglichkeit einer „andere[n] Zone“ aufscheinen:

Es war der mittelalterliche Steinmetz, unterwegs zu Fuß allein durch das Frankreich am Ende der Epoche der Romanik, in dessen Aufzeichnungen ich noch am Morgen gelesen hatte. [...] Als er zwischendurch einmal innehielt, hatte ich die Phantasie, er stemme da mit einem Eisen in einen Baum sein Steinmetzzeichen hinein. Auf meiner Höhe bin dann ich es gewesen, der ihn begrüßt hat. Lakonischer Gegengruß, und schon sein Rücken, die Achseln rollend, als seien darunter in den Höhlen Luftkugeln. (MJN 259f.)

60 Vgl.: „Rechtes Schauen, was war es, was tat es? Bewahren“ (VB 11)

61 Sign.: DLA, A: Handke, Notizbuch 53, Eintrag vom 13. Juni 1987. [Hervorhebung im Original]

Zugleich fügen sich die romanischen Zitate und Variationen in Handkes Texten ein in die Erzählung einer friedvollen europäischen Kulturlandschaft, welche der Autor der politischen Katastrophengeschichte immer wieder entgegenhält. So ist das romanische Projekt explizit an die Utopie eines zumindest gedanklich vereinten Europas gekoppelt: „Die Romanik war keine Gegenbewegung, sondern ein tiefes, begeistertes, allgemeines, inbrünstiges Insichgehen; was für ein gemeinsamer Atem muß um 1100 durch ganz Europa gegangen sein, ein Atem, ein Bild“ (G 292). Die romanische Perspektive ermöglicht es Handke, die verborgene Einheit des Kontinents freizuphantasieren – eben nicht als politisches Konstrukt, sondern als Kulturlandschaft, in der die wandernden Steinmetze ihre Zeichen hinterlassen haben: „Ein Europa: das Glimmerglitzern an den Figuren der drei Könige bei der Heimatkirche, und das Glitzern an den Figuren hier in Santiago de Compostela“ (G 152).